Sagarana em italiano: minha experiência de tradutora

Silvia La Regina

[Publicado em *Traduttologia*. 5, maggio-agosto 2000. Pescara, Itália. p. 31-43]

Hoje em dia, com a exceção de Jorge Amado (sem dúvida um dos autores mais conhecidos e lidos no mundo em absoluto) e com a relativa novidade do fenômeno Paulo Coelho, Guimarães Rosa, além de ser o nome mais importante da narrativa brasileira moderna, é também o autor deste país mais conhecido no exterior. Isto apesar da aura que marca sua prosa, freqüentemente considerada intraduzível, prosa que é expressionista no máximo grau e toda baseada sobre a invenção e a surpresa lexical. A razão há de ser então a de que ele, além de ser um extraordinário inventor de linguagem, foi inventor de estórias paradigmáticas que são apresentadas como regionais mas que, verdadeiros apólogos, logo atingem a universalidade e nos envolvem, qual que seja nossa origem[1].

De qualquer forma, traduzir uma obra de Guimarães Rosa representa, mais do que um desafio (o que no fundo se tornou um lugar comum, daqueles aos quais Guimarães Rosa declarava ter "um verdadeiro horror"), uma tarefa de proporções quase que insuperáveis, e tal de assustar qualquer tradutor, por mais que experiente no exercício de sua arte. Por isso gostaria de relatar aqui algumas reflexões que fiz a respeito da minha tradução para o italiano de *Sagarana*, contar algumas das inúmeras dificuldades que encontrei e enfim compartilhar o sentido de uma experiência tão única quanto a convivência diária com o texto rosiano na tentativa de conduzi-lo, reduzi-lo para uma outra língua, ainda que próxima, na constante consciência de que qualquer operação que eu realizasse acabaria inevitavelmente resultando num empobrecimento[2].

Naturalmente verter *Sagarana*, assim como qualquer uma das obras de Guimarães Rosa, para uma outra língua exige do tradutor [32] verdadeiros malabarismos e a consciência de ter que necessariamente sacrificar algo para não tornar a leitura de todo incompreensível. A linguagem rosiana, expressionista, barroca, inventiva, essencialmente poética, alimentada por regionalismos do Brasil inteiro, neologismos, arcaísmos, gera ao tradutor todas as dificuldades de um texto poético além das de um texto em prosa.

[1] Cfr. a este respeito STEGAGNO PICCHIO, Luciana. *Sagarana*: iniziazione al sertão. Postfazione. In João Guimarães Rosa. *Sagarana*. Traduzione di Silvia La Regina. Milano: Feltrinelli, 1994. Págs. 309-315: p.310.

[2] Cfr. sobre este assunto LEVINE, Susan Jill. *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*. Saint Paul, Minn: Graywolf Press, 1991.

Como é sabido, no caso da tradução poética[3] (e podemos estender esta definição a boa parte da tradução da obra de Guimarães Rosa, até em medida menor para *Sagarana*, e cada vez mais para as obras sucessivas) foi freqüentemente defendida a impraticabilidade da tradução por assim dizer pura: no celebérrimo ensaio "Aspectos lingüisticos da tradução" Jakobson proclama sem meios termos que "a poesia é intraduzível por definição"[4] e que só resta a possibilidade da transposição criadora, que naturalmente determina uma reformulação textual do texto poético em objeto.

O próprio Guimarães Rosa afirma claramente a qualidade poética de sua prosa: em 4 de novembro de 1964, numa das cartas à sua tradutora para o inglês, Harriet de Onis, ele declara: "O que melhor nos aproximará: traduzir como se fosse poesia, poemas, versos e não prosa prosaica"[5].

[3] A este respeito é extremamente útil o livro de BASSNETT-MC GUIRE, Susan. *Translation Studies*. London & New York: Methuen, 1980, nas pp. 81-109.

[4]Cito, traduzindo, da edição italiana: JAKOBSON, Roman. Aspetti linguistici della traduzione. *Saggi di linguistica generale*. Trad. di Luigi Heilmann e Letizia Grassi. Milano: Feltrinelli, 1966. Págs. 56-64: p.63.

[5] Aqui e mais adiante cito de uma série de reportagens do *Jornal da Tarde*, Caderno de Sábado, de 18.5.96, a respeito da dissertação de mestrado pesquisa de Iná Valéria Rodrigues VERLANGIERI (que inclusive aopresentou uma comunicação a este respeito no Seminário de Ensino-Aprendizagem de Tradução em 1994) intitulada J. Guimarães Rosa - correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís - parte I, defendida na Unesp, no campus de Araraquara, em novembro de 1993. Na época da matéria, a dissertação ia ser publicada; infelizmente ainda não tive acesso a esta publicação.

Ainda Guimarães Rosa, numa longa entrevista de 1965, afirmou que

> a linguagem e a vida são uma coisa só (…) e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente (…) o idioma é a única porta para o absoluto, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas[6]

que logo traz à memória a afirmação da "Carta a João Condé" que abre o volume de *Sagarana*, na qual o escritor expõe qual fosse seu ideal de estilo antes de começar a redação deste livro: "Um ideal: precisão, micromilimétrica. E riqueza, oh! riqueza … Pelo menos, impiedoso horror ao lugar-comum"[7]. A intenção de Guimarães Rosa não foi a de criar uma língua própria (como poderia ter sido o caso de Joyce em *Finnegan's Wake*) e sim de "explorar as possibilidades latentes dentro do sistema da língua (…) e conferir existência concreta àquilo que existia até então como algo meramente em potencial"[8]. [33] Obviamente isto não aconteceu sempre com a mesma consciência nem com a mesma determinação, e os êxitos lingüísticos rosianos variam bastante de sua primeira obra até a

[6]In LORENZ, Günter. "Diálogo com Guimarães Rosa". In Eduardo Coutinho, org. *Guimarães Rosa*. Col. Fortuna crítica. 2ª ed. Rio: Civilização Brasileira, 1990. p.62-97: p.83.

[7]ROSA, João Guimarães. *Sagarana*, 39ª ed. Rio: Nova Fronteira, 1993. p.8. Indicaremos esta edição como *Sagarana br*. e a tradução italiana como *Sagarana it.*

[8]COUTINHO, Eduardo. "Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem". In *Guimarães Rosa*, cit. p.202-234: p.205.

última, o texto-limite constituído por "O verbo & o logos", discurso de posse de Guimarães Rosa na Academia de Letras[9]. Neste o autor, deixando de lado a ficção sertaneja e as experiências lexicais, exaspera a sintaxe e expõe livremente sua grande cultura clássica (em *Sagarana* temos um ou outro sinal disso, como as duas citações -- em tradução -- da *Odisséia* em "Minha Gente" ou a listagem de reis assírio-babilônios em "São Marcos"[10] – listagem que por outro lado tem um valor puramente fônico, de gosto pelo som das palavras, assim como numa viagem pela Itália, em 1949-50, o escritor transcreveu de forma infatigável nomes retirados da lista telefônica[11]) e de poliglota[12]. No começo de sua carreira literária, Guimarães Rosa (que, a bem da verdade, começou como poeta, mas deixou inéditos seus poemas -- *Magma* foi publicado apenas em 1997, pela Nova Fronteira, 61 anos depois de ter sido escrito e premiado de forma tão elogiosa) realizou suas invenções lingüísticas[13] no duplo plano lexical e gramático-sintático. Isto através de regionalismos do Brasil inteiro, termos *tupi*, arcaísmos, empréstimos de outras línguas, termos eruditos descontextualizados; através de neologismos, criados com os processos de afixação, nas modalidades de prefixação (como "desviveu"[14]) e de sufixação (como "sopraz"[15]) e de aglutinação, como por exemplo "nonada" ou "prostitutriz" (ambos em *Grande Sertão: Veredas*), valendo-se sempre da analogia. Os neologismos não são só lexicais, como também sintáticos, por exemplo quando Guimarães Rosa torna transitivo um verbo como "desaparecer": "já, já, vocês têm que desaparecer esses cavalos daqui!"[16]. Ao longo da carreira literária do escritor, os regionalismos, muito presentes no início, são abandonados, até desaparecer completamente[17]. De qualquer forma, como escreve E. Coutinho (citando por sua vez Cavalcanti Proença), o que mais caracteriza a linguagem rosiana é sua absoluta liberdade na escolha do material[18], desde o próprio título de seu livro de estréia: *Sagarana*, composto de

---

[9]Cfr. a este respeito o fundamental ensaio de STEGAGNO PICCHIO. "Guimarães Rosa: le sponde dell'allegria". In *Terramerica*. Saggi sulla narrativa latinoamericana. A cura di Angelo Morino. Torino: La Rosa, 1979. p.55-84.

[10]*Sagarana br*, respetivamente p. 192-93 e p.252-53

[11] Cfr. a matéria do dia 20.4.96 no *Jornal da Tarde* "Goles de Chianti, lances de xadrez".

[12]É curiosa e impressionante a lista, relatada por Lorenz, de línguas faladas ou lidas por Guimarães Rosa: além de falar as mais importantes línguas européias (o que o ajudava no trabalho de colaboração com seus tradutores) ele lia latim, grego clássico e moderno, sueco, dinamarquês, serbo-croata, russo, húngaro, persa, chinês, japonês, hindu, árabe e malaio. Cf. LORENZ, cit., p.82.

[13] Para este assunto me apoiei principalmente em COUTINHO, cit., passim; é extremamente interessante e útil a tese de doutorado de Heloísa Gonçalves BARBOSA, *The Virtual Image: Brazilian Literature in English Translation*. Ph.D. Dissertation. University of Warwick, Centre for British and Comparative Studies, 1994 (2 vols), em especial o cap. 6.

[14]*Sagarana br*, p.299.

[15]Id.ibid., p.49

[16]Id. ibid. p.290.

[17]Cf. STEGAGNO PICCHIO, João Guimarães Rosa: le sponde dell'allegria, cit, p.60.

[18]COUTINHO, cit., p.208.

saga, palavra germanica, com o sufixo tupi -*rana*[19]. Enfim, o impulso à criação literária, para Guimarães Rosa, não era "sociologico-descrittivo (raccontare il sertão) ma poetico-gnoseologico (inventare il sertão attraverso l'invenzione del linguaggio)"[20]: a linguagem tem um poder evocativo e, nomeando-a, cria a realidade. Como se dizia acima, é este o aspecto fundamental do estilo de Guimarães Rosa: seu caráter poético. O escritor lança [34] mão de inúmeros recursos formais próprios da poesia (ainda que não sejam estes a caracterizar como poética sua narrativa, que o é "pelo fato de que ela se originou no processo da condensação e de que as palavras que a compõem são criadas ou recriadas no momento da expressão"[21]) como a onomatopéia e a aliteração, freqüentíssima esta em casos como "pata a pata, casco a casco, soca soca"[22] ou "avançavam os belfos babosos dos bois da guia -- Buscapé, bi-amarelo (…)"[23] ou ainda "Nas ilhas, (…) multicrescem taboqueiras, tabuas, taquaris, taquaras, taquariúbas, taquaratingas e taquarassus"[24].Ainda, a rima é muito freqüente ("Nove horas e trinta. Um cincerro tilinta"[25]) e o ritmo tem uma função muito importante.

A este respeito, é interessante ver uma outra carta a Harriet de Onis, na qual Guimarães Rosa declara:

[19] Id., ibid.
[20]STEGAGNO PICCHIO, João Guimarães Rosa: le sponde dell'allegria, cit., p.61.
[21]COUTINHO, cit. p.220.
[22]*Sagarana br*, p.38.
[23]id. ibid. p.305
[24]id. ibid. p.256.

> Acho ... que as palavras devem fornecer mais do que o que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva, e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de música subjacente. Daí o recurso às rimas, à assonâncias, e, principalmente, às aliterações (11.2.1964).

Um aspecto fundamental da linguagem rosiana é o uso constante de recursos típicos da linguagem oral. O autor incorpora em suas narrativas inúmeros elementos pertencentes à tradição popular, desde as canções folclóricas aos ditados às narrativas interpoladas na narração principal. As estórias de Guimarães Rosa muitas vezes são transmitidas ao leitor nas formas da oralidade, em diálogos (como em “Corpo fechado”) ou em monólogos para um ouvinte silencioso e invisível (como em *Grande Sertão: Veredas*). De tantos, vale relatar pelo menos um recurso típico do narrador oral: o empregado em "Conversa de bois", quando o protagonista humano, Tiãozinho, lembra da morte do seu pequeno colega Didico e relata para si mesmo suas palavras: “Na hora de sair, se queixou: -- ‘Estou com uma coisa me sufocando... Não posso tomar fôlego direito, nem engolir … E tenho uma dor aqui …’ (*Lá nele*, Didico) …”[26]

Os personagens e as situações de *Sagarana*, principalmente, são arquetípicos, não regionais; todos compõem o grande

[25]id.ibid. p.83.
[26]id.ibid. p.318-319. O grifo é meu.

afresco do sertão, mas, como escreveu Luciana Stegagno Picchio, são ao mesmo tempo apólogos, *exempla* na acepção medieval, heróis paradigmáticos de realidades transcendentes. Os protagonistas – cada um apresentado [35] em sua "hora e vez" – são seres humanos reais e concretos do espaço físico real, ainda que suspenso num tempo sem data; e animais, dotados de sensações e sentimentos, até de idéias, como nas fábulas clássicas e medievais, porém não antropomórficos[27]; e, acrescente-se, sem que eles se façam portadores de valores simbólicos ou alegóricos, como por exemplo no francês *Roman de Renart*. Sete-de-Ouro, Buscapé, Namorado, Brilhante não são figurantes obtusos, mas vivem autonomamente e no mesmo plano dos demais personagens, fortes de sua irredutível dignidade e de uma poderosa carga dramática.

A tradução das obras rosianas a cada página impõe um verdadeiro *tour-de-force* e escolhas muitas vezes penosas entre a tentativa de reproduzir pelo menos parte da magia fônica do texto rosiano e a de não alterar o sentido da frase, à procura daquela que José Paulo Paes nomeou de paramorfia[28]. Não obstante a fama do autor, não surpreende portanto o fato de várias obras de Guimarães Rosa permanecerem ainda inéditas em muitos países, no caso específico na Itália, onde até hoje foram traduzidos dois contos de *Sagarana*, separados dos demais[29], os contos de *Corpo de Baile*[30], *Grande Sertão: Veredas*[31], *Primeiras estórias*[32], *Sagarana* e Meu tio, o iauaretê[33]. Com a exceção dos últimos três e de "A hora e a vez de Augusto Matraga" na edição de 1963, o tradutor foi Edoardo Bizzarri, que teve o privilégio de ser orientado epistularmente pelo próprio Guimarães Rosa[34] e juntou ao perfeito conhecimento do português uma rara sensibilidade estética na língua italiana. No caso de Jannini, o primeiro tradutor de "A hora e a vez de Augusto Matraga", a versão às vezes parece empobrecer e por vezes até equivocar -- como por exemplo quando Guimarães Rosa escreve: "Ei, compadre, chegadinho, chegou …" e Jannini traduz "Eh, compare Chegadinho, arriva"[35] como se "chegadinho" fosse um nome próprio; ou "Mas, em antes, você sobe por aqui, e vai avisar aos meus homens que eu hoje não preciso deles, não." traduzido como: "Ma prima va' a avvertire i miei uomini che ho bisogno di loro, oggi"[36]. Jannini não exita em suprimir as expressões que não

[27] STEGAGNO PICCHIO. *Sagarana*: iniziazione al sertão, cit, p.313.
[28] PAES, José Paulo. *Tradução, a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990. p.104

[29] GUIMARÃES ROSA. *Il duello*. Traduzioni di Edoardo Bizzarri e P.A.Jannini. Milano: Nuova Accademia Editrice, 1963.
[30] Id. *Corpo di ballo*. Milano: Feltrinelli, 1965.
[31] Id. *Grande sertão*. 5ª ed. Milano: Feltrinelli, 1992.
[32] Id. *Le sponde dell'allegria*. Traduzione di Giulia Lanciani. Torino: SEI, 1988.
[33] Id. *Mio zio, il giaguaro*. Trad. e postfazione di Roberto Mulinacci. Parma: Guanda, 1999.
[34] Cf. GUIMARÃES ROSA. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. São Paulo: Queiroz: Instituto Ítalo-Brasileiro, 1981.
[35] *Il duello*, cit. p.86.
[36] *id. ibid*, p.87.

consegue entender ou traduzir, como neste caso: "Então o bandido Flosino Capeta, um sujeito cabeça-de-canoa, que nunca se apartava do chefe, caçoou: -- Que suplicante mais estúrdio será este, que vem vindo ali, feito assombração?!" que torna-se: "Allora il bandito Flosino Capeta, [36] che non lasciava mai il suo capo, lo prese in giro: -- Che vuole questo stordito che arriva qui come un fantasma?"[37].

A língua italiana é bem mais rígida do que a portuguesa, o que dificulta o uso de muitos neologismos (que o inglês, por exemplo, assim como o alemão, recebe com relativa flexibilidade) e impossibilita a adaptação de, por exemplo, muita parte da linguagem coloquial e do idioleto de *Sagarana*, que em italiano soam errados. A utilização do dialeto por vezes poderia ter ajudado a solucionar alguns impasses, não tivesse surgido de imediato o problema de qual dialeto adotar, entre todos os italianos, e, no caso, o que motivaria tal escolha, assim como pareceu logo ridículo um Augusto Matraga ou Lalino Salãthiel falando com sotaque romano ou napolitano. A linguagem coloquial é usada pelos personagens que aparentemente não dispõem de outro registro lingüístico -- quase todas, com a exceção dos narradores e dos protagonistas de "Minha gente" (considerado por Álvaro Lins, em uma das primeira resenhas de *Sagarana*, como "o capítulo mais frágil do livro, […] caso de amor colocado em termos de precário e pouco convincente sentimentalismo"[38]): os vaqueiros, os "valentões" e os bichos, os bois do conto "Conversa de bois". De qualquer jeito, esta linguagem seria mais um dialeto "social" do que um dialeto "geográfico", e imporia um registro que em italiano é inexistente, com poucas exceções: por exemplo, lá onde um personagem de "Corpo fechado" diz "a minha raiva era mais muita"[39], foi possível traduzir com "la mia rabbia era più maggiore", o que em italiano poderia ser um erro comum nas camadas menos instruídas da população.

Não foi excessivamente difícil resolver a questão do tratamento, pois foi logo claro que o "lei" italiano soaria culto demais, e foi-lhe então preferido o "voi", usado ainda hoje no campo e no interior de uma forma geral mas não na cidade.

Verdadeiramente problemático foi o amor rosiano pela flora e fauna, unido à sua paixão lexical: muitos termos não constam do dicionário e possivelmente sejam conhecidos só por algum velho de Cordisburgo (se é que realmente existem) como é o caso da "balieira"[40], interpretada pelas pessoas por mim consultadas como um navio para caçar baléias ou, na melhor das hipóteses, uma palmeira redonda, enquanto o próprio Guimarães Rosa mais adiante a define [37] como "trepadeira"; por isso, não tendo outra solução, optou-se por traduzi-la com "vetriola", trepadeira climatica e geograficamente compatível.

---

[37]*id. ibid*, p.118-119.

[38]LINS, Álvaro. Uma grande estréia. In COUTINHO, cit. p.237-242: p.241.

[39]*Sagarana br*, p.285.

[40]Id.ibid. p.304-5

Na versão, a tradução inglesa foi um instrumento útil, como referência nos pontos mais crípticos, inclusive porque é sabido que Harriet de Onís recebeu preciosas indicações do próprio Guimarães Rosa. Novamente gostaria de acrescentar como seja precioso para o tradutor e o estudioso em geral de Guimarães Rosa o material organizado por Iná Rodrigues Verlangieri, ou seja as cartas do escritor para esta sua tradutora, concernentes tanto *Grande Sertão: Veredas* como *Sagarana* (se bem que só este último foi traduzido por ela). São indicações preciosas para a tradução e também para o estúdio da poética rosiana, já que Guimarães Rosa não só explica pacientemente os pontos obscuros do seu texto (por vezes até com desenhos) mas conta a gênese de alguns trechos e expõe muito claramente seu ponto de vista sobre sua obra e como ele teria gostado que ela fosse traduzida. Eis uma forma de sabermos exatamente como o escritor queria que seu texto fosse lido, pelo menos no exterior; ao mesmo tempo, ele reflete por assim dizer teoricamente sobre o texto literário em si e a tradução.

Mas não temos só as cartas de Guimarães Rosa para Harriet de Onis: pelo contrário, ele era um correspondente infatigável, e além das cartas para Edoardo Bizzarri há as para o tradutor para o alemão, Curt Meyer-Clason, os tradutores para o francês, o espanhol ...

As dificuldades geradas pelo texto rosiano são inúmeras, e freqüentemente obrigam a abrir mão de algum dos riquíssimos recursos da linguagem do autor. Aqui serão relatados alguns trechos, principalmente de "O burrinho pedrês" (traduzido como "L'asinello bigio picchiettato") por ser um conto que explora de forma muito acentuada os recursos fônicos e ritmicos da língua e também por ser aquele sobre o qual se moldaram aos poucos as estratégias de tradução.

Optei por traduzir os nomes de animais mas não os de pessoas, atitude esta seguida ao longo do livro todo: isto por querer evitar monstruosidades como "Manuelzone", tradução de Manuelzão que enfeiou tanto a bonita tradução que Edoardo Bizzarri realizou do conto "Uma história de amor"[41]. Desta forma, Sete-de-Ouros tornou-se [38] Settebello, Açucena Fiordaliso e assim por diante. O primeiro pequeno problema surgiu com a cachorrinha Sua-Cara, que inicialmente fora traduzida com Faccia-Tua mas que teve de ser renomeada após o trecho seguinte:

> Vá lavar sua cara, Francolim.
> Lavar cachorro a esta hora, seu Major?
> Não. Lavar sua cara mesma, de você. Há-há (p.27)

Decidiu-se então mudar o sexo do animal, que tornou-se Grugno, o que possibilita o trocadilho do major sem ter que forçar a língua italiana:

> Va' a lavare il grugno, Francolim.
> Lavare il cane a quest'ora, signor maggiore?
> No. Lavarti il tuo, di grugno. Ah ah! (p.21)

---

[41]Guimarães Rosa. *Una storia d'amore*. Trad. de Edoardo Bizarri. 2ª ed. Milano: Feltrinelli, 1989.

Os muitos ditados e provérbios raras vezes têm um equivalente em italiano, sobretudo porque na maioria dos casos eles mantêm uma estreita relação com o mundo sertanejo e a própria vida dos vaqueiros, como nestes dois casos:

"joá com flor formosa não garante terra boa" (p.27)
"não é nas pintas de vaca que se mede o leite e a espuma!" (p.27)

Em ambos os casos não foram encontrados ditados equivalentes e assim a solução foi traduzir os rosianos, para não alterar o clima, e, para torná-los mais compreensíveis, acrescentar como um pequeno esclarecimento, como se o major, que efetivamente tende a falar em excesso, repetisse o mesmo conceito intencionalmente:

> "Un juá dal bel fiore non garantisce che la terra sia fertile, non ti fidare di quello che vedi …" (p.21)
> "non è dalle macchie della vacca che si misurano il latte e la schiuma: le apparenze ingannano!" (p.21)

Muitos termos ligados à própria vida e ao trabalho dos vaqueiros deram um trabalho especial, inclusive por não ser comuns nem mesmo em português -- tanto é que a maioria deles não integra o *Aurélio* e [39] o próprio Guimarães Rosa os deixa em itálico; assim por exemplo "*de seda* ou *de vara*" (p.26).

O habitual virtuosismo verbal rosiano exibe-se em trechos como o seguinte:

> Boi bem bravo, bate baixo, bota baba, boi berrando … Dança doido, dá de duro, dá de dentro, dá direito … Vai, vem, volta, vem na vara, vai não volta, vai varando … (p.37)
> Buoi ribelli, battono, sbattono, sbavano, sbuffano ... Danzano, dondolano, deviano, destreggiano ... Vanno, vengono, voltano, virano, svirgolano ... (p.29)

De fato a aliteração é muito freqüente:

> O rio, lá adiante, vê-se agora a três dimensões; porque o rolo de névoa, alagartado, vai, volta a volta, pela várzea, como fumaça cansada que só que descer e adormecer. (do conto "Sarapalha", p.135).
> Il fiume, più in là, si vede ora in tre dimensioni: perché il vortice di nebbia, come una lucertola, va, giravolta su goravolta, per la spianata, come vapore stanco che sogna solo di scendere assonnato. ("Sarapalha", p.106).

Assim como é muito importante o ritmo, por exemplo aqui, onde se reproduz o movimento ritmado e cada vez mais rápido da boiada :

> (...) pata a pata, casco a casco, soca soca, fasta vento, rola e trota, cabisbaixos, mexe lama, pela estrada, chifres no ar... (p.38)
> (...) zampa a zampa, duro duro, pigia pigia, taglia l'aria, rolla e trotta, testa bassa, alza il fango, per la strada, corna al vento... (p.30).

As várias canções entoadas pelos vaqueiros, assim como os poeminhas que antecedem cada conto, foram mantidas mais em sua estrutura do que em seu sentido literal, procurando guardar as rimas e o estilo popular:

E ao meu macho rosado,
[40] carregado de algodão,
preguntei: p'ra donde ia?
P'ra rodar no mutirão. (p.15)

Gliel'ho chiesto al mio roscetto
Tutto carico di cotone
Dove vai mio bel muletto?
A girar vado la ruota
alla festa del padrone. (p.13)

Em outros casos foi mais fácil preservar o sentido literal também:

Chove, chuva, choverá,
Santa Clara a clarear
santa Justa há-de justar
Santo Antônio manda o sol
P'ra enxugar o meu lençol (p.42)

Piove, pioggia, pioverà
Santa Chiara schiarirà
santa Giusta aggiusterà
Sant'Antonio, manda il sol
per seccare il mio lenzuol (p.33)

Tentou-se manter quanto mais possível um tom simples e coloquial, de diálogo ou narração, nas falas dos personagens, e sobretudo nas histórias, por eles contadas, que freqüentemente atravessam a história principal.
Enfim, para muitos dos nomes de plantas e animais encontrou-se o equivalente mais próximo em italiano, discordando aqui da tradutora para o inglês, que simplesmente traduz o nome da planta, qual que seja e por menos que este nome tenha sentido e correspondência na língua inglesa; muitos outros foram deixados em português (explicados num glossário no final do livro), seguindo o exemplo de Bizzarri, ou por serem intraduzíveis -- como *caatinga* ou *sertão* -- ou porque, traduzindo todo e qualquer termo relativo à especificidade brasileira, e mais, sertaneja, o leitor teria tido a impressão de encontrar-se naquele que Bizzarri chamou de "giardino all'italiana"[42]. Além do mais, vale lembrar mais uma vez o especial valor fônico e simbólico destes [41] termos, muitos dos quais Guimarães Rosa sabia desconhecidos para a maioria dos seus leitores brasileiros.

Hoje, passados quase seis anos da publicação da tradução de *Sagarana*, muitas vezes, ao reler algum trecho, imagino outras soluções, e não deixo de questionar as que encontrei. A relação

[42]BIZZARRI, Edoardo. Avvertenza a *Grande sertão*. Ed. cit. p.7

com a obra de Guimarães Rosa, autor tão maravilhosamente especial, permanece aberta e viva, e continua intrigando e estimulando, como num diálogo constante com o escritor.